

ادبیات دیوانی ترک و

نائلی

تالیف

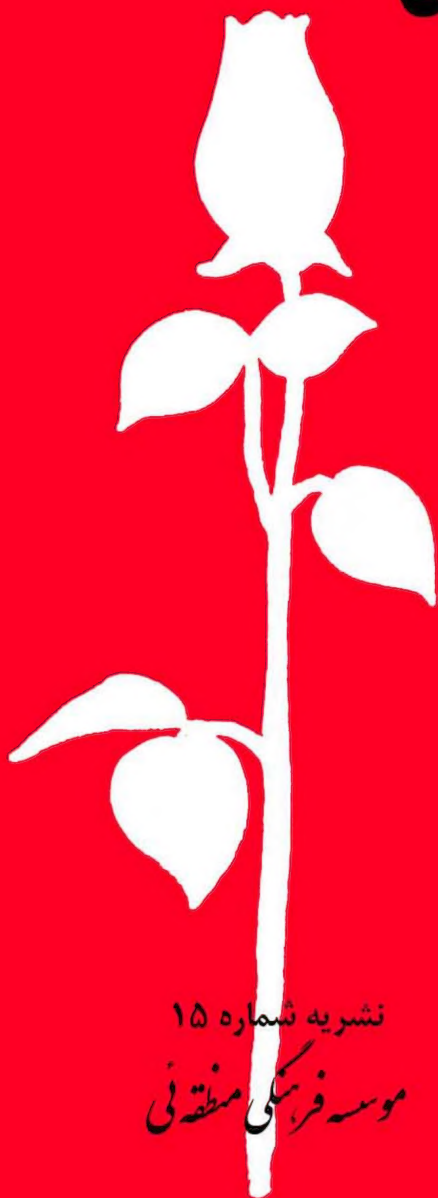
پروفور علی نہاد تارلان

مقدمہ و ترجمہ

دکتر حمید نطقی

نشریہ شماره ۱۵

موسسہ فرہنگی منطقہ فی



ادبیات دیوانی ترک و

نامی

اهدایی
دکتر حمید نطقی

تألیف

پروفیسور علی نہاوتارلان

مقدمہ و ترجمہ

دکتر حمید نطقی

نشریہ شماره ۱۵

مؤسسہ فنیکی منطقہ

وابستہ بہ سازمان همکاری عمران منطقہ ای (R. C. D.)
شماره ۵- خیابان وصال شیرازی شمال بولوار الیزابت- تهران

این کتاب که به شماره ۹۱۷ مورخ ۳/۹/۴۹ کتابخانه ملی به ثبت رسیده است
در هزار نسخه به سرمایه مؤسسه فرهنگی منطقه‌ئی در چاپخانه تهران مصور چاپ گردید

تهران - آبان ۱۳۴۹

بیا : ۲۵ رنال

ادبیات دیوانی ترک و نالی

مقدمه

پیش از آغاز سخن در باره «ادبیات دیوانی ترك» که در کتاب حاضر نمونه هائی از آن ارائه میگردد باید چند نکته را روشن کرد :

نمونه هائی که از آثار ترکان قدیم (مربوط به پیش از میلاد) به دست آمده در دو لهجه است : لهجه شمالی «گوك تورك» و لهجه جنوبی «اویغور». پس از اسلام از قرن دهم میلادی به بعد اویغوری را به نام «لهجه خاقانی» خواندند . همه آثار ادبی ترك از قرن هشتم تا قرن سیزدهم میلادی تنها در این لهجه نوشته شده است . در قرن پانزدهم این لهجه را به نام جغتای (پسر چنگیز) «جغتائی» خواندند . در تاریخ ادبیات همه آثارى را که بدین لهجه ها نوشته شده مربوط به «لهجه شرقی تركی» میدانند .

لهجه هائی که از لهجه شمالی «گوك تورك» به وجود آمده و آثار دوران بعد از اسلام آن از قرن سیزدهم بدینسوی پدیدار گردیده است در اصطلاح تاریخ ادبیات زبان تركی «لهجه غربی تركی» و یا «لهجه اوغوزی»^۱ خوانده میشود. همانگونه که ذكر شد در میان قرن هشتم و سیزدهم - که دوران مهاجرتها و جابجاشدن اقوام متكلم به این لهجه ها بوده - به هیچ اثرى در این لهجه ها بر نمیخوریم. در این سده ها يكسوار میدان سخن گویندگان اویغوری (خاقانی) اند: از اثر معروف یوسف خاص حاجب «غوداتفویلیك» بگیرید تا «دیوان لغات ترك» محمود كاشغری و سخنان احمد یسوی و اشعار علی شیرنوائی و بابر شاه و ابوالقاسی بهادرخان که هر يك به جای خویش با سخن خود این فاصله را پر میکنند تا نوبت به گویندگان لهجه غربی - اوغوز - برسد .

با آغاز قرن سیزدهم که دامنه موج مهاجرتها تا مرزهای اروپا كشانده شد

و سلجوقیان در پهنه وسیعی بساط فرمانروائی خویش را گسترده بهار ادبیات لهجه‌های غربی ترکی - اوغوز - آغاز کردید .

از همان اوان بعلمت شرایط اجتماعی و سیاسی ، ادبیات برگزیدگان قوم ، از سوئی از سخن عارفان و سالکان راه حق ، از سوی دیگر ادرش و هنر توده مردم جدا میشود و این حدائی در طی قرون هم‌چنان به‌حای میماند تا به‌شیوه‌های سخنوری نو در قرن بیستم میرسیم که خود داستان مفصلی دارد که باید در جای دیگر گفته شود .

پس برای شناختن ادبیات ترك در گذشته باید با چند اصطلاح آشنا شد . کلمه «دیوان» یا «دیوانی» از مهمترین آنهاست . این کلمه در ترکی به هفت معنی به کار میرود :

- ۱- دفتر مخصوص دولتی .
- ۲- مجلس مشورت جنگی .
- ۳- تختی که سلطان عثمانی بر آن مینشست .
- ۴- دادگاه عالی .
- ۵- آئین احترامی که در حضور بزرگان مراعات آن واجب بود .
- ۶- مجموعه «مدونی» در موضوعی خاص مانند «دیوان لغات ترك» .
- ۷- مجموعه اشعار سرایندهگان بزرگ که مورد نظر سخن‌شناسان برگزیده بودند چون «دیوان ندیم» ، «دیوان باقی» و یا «دیوان فضولی» .

اصطلاح «ادبیات دیوانی» شاید اراین معنی آخر سرچشمه گرفته باشد . در هر صورت « ادبیات دیوانی » ترك بمعنای « ادبیات ترك » بطور اعم نیست . چنانکه اشاره شد تنها شاخه برومندی از آن است در کنار شاخه‌های دیگر ، یعنی «ادبیات توده مردم» و «ادبیات تکایا» . اکنون باید دید که «ادبیات دیوانی ترك» در چه شرایطی به وجود آمد و چرا از ادبیات «مردم» و «تکایا» جدا شد .

یکی از خصوصیات « ادبیات دیوانی » انتساب آن به دربار است . این ادبیات در بیرون از آن ، تکیه‌گاهی نداست چنانکه در میانه انقراض دولت سلجوقیان و آغاز قدرت و خدمت آل عثمان که کار به دست امرای ساده محلی

افتاده بود رشته زرین این ادبیات نیز از هم گسست . برای اینکه بار دیگر شعرای دیوانی در ضحنه ادبیات ترك پدیدار گردند می بایست تا دوران سلطنت ییلدیرم بایزیدخان صبر کرد .

از خصوصیات دیگر «ادبیات دیوانی ترك» ایرانی بودن منشأ آن است. زبان فارسی در دربار سلحویان آناتولی زبان تشخیص و رسمیت بود (همانند ارزشی که زبان فرانسه ، وقتی ، در دربار تزارها و خاندانهای اشرافی روسیه داشت و بر زبان روسی ترجیح داده میشد)؛ تا قرن سیزدهم میلادی که داستان ما آغاز می گردد زبان فارسی نیز به اوج زیبایی و شکوه خود رسیده بود . حکام و فرمانروایان ترك در زیر تأثیر قدرت این ادبیات قرار میگرفتند و آن را به زبان ترکی مردم کوچه و بازار ترجیح میدادند . چون طرز تربیت اشراف ترك نیز طوری بود که از همان اوان طفولیت ، زبانهای فارسی و عربی را بدانها می آموختند، در درك دقایق ادب فارسی اشکالی پیش نمی آمد و آشنائی به این زبانها علامت مشخصه تربیت نیکو و تبار والا به شمار میرفت ازینرو وقتی که بنا شد سخن از شعر و ادب به میان آید، در محافل اشراف زادگان طبعا الگوی فارسی رجحان یافت . بدینگونه در این محافل بنیان سخن ترکی بر شالوده عرف ادب فارسی قرار گرفت. لکن چون هدف نشان دادن قدرت درك دقایق سخن بود و نکته بینی ، بنا بر این لذت حل معما و کشف راز نیز بر لذت درك زیبایی شعر افزود ناچار پس از مدتی تردید از میان سبکهای مختلف نظم فارسی سبک هندی بیشتر مورد نظر قرار گرفت .

در اینجا نکته دیگری نیز در کار است : معیار شعر ریا و سخن دلپذیر در همه زمانها و مکانها یکسان نیست در زندگی ملتها دوره هائی فرا میرسد که بکلی مقیاسها دگرگون می شود . مثلا در دوران ایلخانیان تذکره نویسان ایران از شعرائی به عنوان «استاد بی نظیر و مسلم» سخن می رانند و ایاتی را بالاترین حد سخن آفرینی، معرفی میکنند که ممکن نیست با معیارهای کنونی ما به شگفتی نگردد و این اوصاف مبالغه ای عظیم به شمار نیاید . در هر صورت وقتی که نظم فارسی الگوی ادبیات دیوانی ترکی قرار گرفت سخن شناسان ایران در آن زمان کلام مکلف و مصنع را ارج فراوان مینهادند ازینرو راهی که در پیش پای برگزیدگان ادب ترك گذاشته شد راه پرپیچ و خمی بود که بعدها بمسبک هندی منتهی شد . از اینجاست که وصفی ماهر قوجا تورك منقذ ترك در تشریح وضع محیطی که شعر دیوانی ترك در آن به وجود آمد چنین میگوید :

«تا تمایل به لوکس و رینت دوستی شدت نداشت نظم به شیوه پرتکلف و سخن آرائی ایرانی آن دوران مورد توجه قرار نگرفت لکن همینکه برخی از امیران اناتولی اندک استقراری یافتند (در نیمه دوم قرن چهاردهم) به آئین شاهان سلجوقی و به تقلید پادشاهان ایران خواستند دستگاه با شکوهی برپا کنند. از ایران شاعرانی را به دربارهای خود خواندند و رسم کهن را تازه کردند این جریان پس از نیروگرفتن عثمانیان شدت یافت و بار دیگر شعر دیوانی شکوفان شد».

داستان را از آغاز آن بازگوئیم: سرسلسله سخن‌سرایان «ادبیات دیوانی» ترك شاعریست به نام «خواجه دهانی» از اهل خراسان که در قرن سیزدهم میلادی در دربار سلطان علاءالدین سوم از سلجوقیان روم میریست. برخلاف عرفای همدوره خویش شاعری بود منسوب به دربار. در باره او گفته‌اند که «کالای سخن همه از ایران بود و بر پایه وصف باده و ساده». او شعر دیوانی ترك را با همه خصوصیات آن با مضامینی که خاص نظم فارسی بود پایه‌گذاری کرد. بدینگونه دوران ادبیات دیوانی با قراردادهای خاص خود با کلیشه‌ها و تشبیهات و ایهامات و کنایات و زبان پیچیده آن آغاز گردید. در این ادبیات شکل اهمیت بسزائی دارد. بیت واحد کلام منظوم است. هر اندیشه‌ئی و مضمونی در قالب يك بیه حای میگیرد و ارتباط مضمون دو بیت که از پی هم آمده ضرورتی ندارد. قوافی بر حسب قراردادهای ایرانی و عربی به کار گماشته میشود. ورنه، برخلاف معمول ادبیات بوده‌ئی ترك، چون نظم فارسی و عربی، بر مبنای عروض قرار گرفته است. این مسأله بطور غیرمستقیم در زبان شعر تأثیر فراوان کرد. زیرا برای سخن‌سرایان استعمال کلمات و ترکیبات عربی و فارسی در اوزان عروضی آسانتر مینمود؛ از سوی دیگر قبول تشبیهات و ایهامات و کنایات فارسی این امر را ضروری ساخت. همینکه این در باز شد دیگر قید و بندی در آوردن لغات عربی و فارسی در کار نماند سخن‌سرا آزاد بود که هر لغتی را که مایل است از این دو زبان وارد کلام خود سازد، از این رهگذر مترادفات فراوان در دفتر نظم شاعران راه یافت و بدینگونه درك سخن آنان برای کسانی که در بیرون از دایره تنگ محیط اشرافی آنان بودند غیرممکن گشت.

ادبیات دیوانی دارای زبانی شد با قراردادهای خاص خود. این زبان (که برخی مؤلفان آنرا «زبان ادبی عثمانی» میخوانند)، نه فارسی و نه عربی

بود و نه شباهتی به ترکی داشت . تنها پیوند آن به زبان مردم بود. قواعد کلی دستوری از دور بر آن حکم میراند آنهم با استثنای بسیار و مراعات نوعی کاپیتولاسیون ادبی در موارد بشمار . شاعر دیوانی تشبیهات و استعارات فراوانی از نظم فارسی به عاریت گرفت . برخی از این تشبیهات تا درون توده های مردم نفوذ یافت و در «ادبیات توده ای» نیز به کار گرفته شد .
در شعر دیوانی ترك از این پس همواره با این عناصر روبرو میگردیم:

زلف : از نظر شکل : سنبل ، مار . . .

از نظر رنگ : کافر ، شب ، سایه . . .

از نظر بوی : مشک ، عنبر و غالیه را به یاد میآورد .

چشم : از نظر شکل : نرگس ، بادام ، آهو . . .

از نظر رنگ : کافر ، سیاه . . . وصفات مست ، پر ناز ، خمار ،

بیمار ، خسته . . . را به یاد می آورد .

رخسار و عذار : از جهات مختلف : صبح ، خورشید ، نور ، آئینه ، آتش یاسمن ، لاله ، ارغوان ، مصحف ، پری . . . را به یاد می آورد .

لب و دهان : از نظر کوچکی : میم ، غنچه ، ذره ، نقطه ، هیچ ، راز . . .

از نظر رنگ : لعل ، شراب ، یاقوت ، لاله . . .

و از سایر جهات : آب زندگی ، کوثر ، شکر . . . را به یاد می آورد .

قد و بالا : یادآور سرو ، چنار ، نهال ، شمشاد ، الف ، آفت ، قیامت ، فواره . . . میباشد .

یار : یادآور پری ، ملك ، حور ، شه ، پادشه ، بت ، نگار ، گل ، نور ، خضر ، عیسی ، طبیب ، زندگی ، ظالم ، حفاپشه ، بیوفا . . . میباشد .

عاشق : یادآور شیدا ، ویران ، پریشان ، افتاده ، گریان ، شکوبا . . . میباشد .

تمهای اصلی شعر دیوانی نیز به صورت شگفتی آوری در همه شاعران یکسان است از جمله : عشق (با اشارات گریزناپذیر به عشقی که در میان گل و بلبل و شمع و پروانه فرض طبیعت شده است) طبیعت (که موحود و ملموس

نیست ، طبیعت مینیاتورهای شرقی است ، طبیعتی است مجازی (و دیگر ، مضامین ماوراءالطبیعه اسلامی و آنگاه مرگ و جبری‌گری و بدبینی .

همان اندازه که طبیعت ادبیات دیوانی مجازی است باید گفت که ششصد سال در قلمرو این ادبیات دلبری ، (بدون توجه به حقایق زندگی با اوصاف قراردادی و زیبایی مینیاتوری خود) فرمان رانده سروقد ، ماه‌روی ، نرگس ، چشم ، کمان ابرو ، تیرمژگان ، نقطه دهان ، لعل لب ، موی میان بود . . .

سبك شعر دیوانی ساده نیست وصول به معنی اصلی آن نیازمند دانستن مقدماتی‌ست و در گرو گشودن رموز آن به سر انگشت تجربه و مهارت. همان مهارتی که پرفسور دکتر علی نهاد تارلان سال‌های سال‌است با حوصله و شکیبایی به مشتی دانشجو (که رنج خواندن متنهای کهن را بر خود هموار می‌سازند و بار دیگر الفبای کهن عربی - ترکی را می‌آموزند) یاد می‌دهد ، مهارتی که در ترکیه امروز بسیار کمیاب شده و تخصصی که جز پرفسور تارلان، دانشوران انگشت‌شماری بدان دست دارند .

در اینجا باید به خواننده ایرانی هشدار داد که فریفته شباهت ظاهری نظم فارسی و شعر دیوانی نگردند و به یاد داشته باشند که سبك پیچیده هندی در ادبیات دیوانی ترکی، زمینه مساعدی برای رشد و گسترش یافته و پیچیده‌تر شده است .

بیشتر اشعار دیوانی ترك به نظر کسانی که با شعر فارسی آشنایند در برخورد اول گنگ می‌آید . حتی انس با نمونه‌های فارسی سبك هندی نیز همه معما را حل نمی‌کند . زیرا این سبك در دست سخن‌پردازان ترك مقید به قیود تازه‌ئی شده است .

در این میان يك سلسله قراردادها و سیستم‌های تفسیر و تعبیر خاصی به‌وجود آمده که برای پی بردن به مضمون و معنی ابیات نظم دیوانی ، ناچار باید بر آن‌ها اطلاع یافت .

در این کتاب هنگامی که پرفسور تارلان را سرگرم کار تفسیر و تجزیه و تحلیل نمونه‌هایی از اشعار نائلی خواهید یافت شاید مانند آنچه که در بیست و پنج سال پیش در اولین برخه‌رد با استاد از ذهن نگارنده گذشت اینهمه را کوششی بیش از حد لزوم و حواشیی زاید بر متن بینگارید . این پندار را عادت به زلال سبکهای خراسانی و عراقی در مغز ما بر می‌انگیزد . لیکن پس

از آشنائی بیشتر با خصوصیات سبک ادبیات دیوانی عثمانی گواهی خواهید داد که این قفل را کلیدی درخور بایسته است . این کلید در اختیار پرفسور تارلانها می باشد. آنان از کرسی «ادبیات عثمانی» که نامی دیگر برای «ادبیات دیوانی» است آهسته آهسته در این راه دشوار ، همراه با جوانانی که رنج سفر درازی را بر خود هموار ساخته اند گام بر می دارند . آنان «باستان شناسان» فرهنگ عثمانینند . با دقت فراوان در آنچه که از دیوانهای گردگرفته بیرون می آورند و در برابر روشنائی روز میگیرند خیره می شوند هر کلمه و تعبیری را از هم می شکافند و رمزها را یکایک می گشایند. آنگاه بیت ساده فی ابعدی شگفتی انگیز می یابد و پیام نهفته شاعران دیوانی از پس قرنهای و از ورای تکلفاتی که در سخن استلزام کرده اند به گوش ما میرسد .

باری پس از آنکه دوران خواجه دهانی نخستین شاعر دیوانی به سر آمد بملت زوال دولت سلجوقیان ، چنانکه گذشت ، ریشه این نهال نو رسیده نیز خشکید . با ظهور آل عثمان باز زمینه برای رستاخیز ادبیات دیوانی آماده گردید . این بار شاعری به نام خواجه مسعود ، معمار این کاخ بود . او با ترجمه بخشهایی از بوستان سعدی طبع آزمائی کرد زبان وی هنوز فاصله زیادی از زبان توده مردم نداشت . در حائى که سعدی گفته بود :

چو بینی یتیمی سر افکنده پیش
مده بوسه بر روی فرزند خویش

او چنین سرود :

Yetimi göricek yere depmegil,
Ana karşı oğlancığın öpmegil.

لیکن این فاصله به سرعت درنور دیده شد ؛ بزودی ادبیات مطمئن شعر دیوانی بجای این سخنان که هنوز آهنگ صدای مردم کوچه و بازار در آنها منعکس است نشست. بدنبال پیشاهنگان، دیگران فرا رسیدند . شاداش نامه های همه گویندگان شعر دیوانی اگر هم میسر باشد به دفترها نمی گنجد . برای اینکه خوانندگان را فی الجمله آشنائی به دست آید تنها به ذکر نام پیشروان و ستارگان قدر اول و دوم این سبک بسنده می کنیم و نام استادان بزرگ و مسلم

را با خطی درشتتر از دیگران مشخص می‌سازیم :

در قرن چهاردهم : نسیمی ، احمدی ، قاضی برهان‌الدین ؟

در قرن پانزدهم : شیخی ، احمدپاشا ، نجاتی‌بیگ ؟

در قرن شانزدهم : فضولی ، باقی ، خیالی بیگ ، روحی بقدادی .

در قرن هفدهم : نفعی ، نابی ، شیخ‌الاسلام یحیی‌افندی ، نائلی ، نشاطی .

در قرن هیجدهم : ندیم ، شیخ غالب ، نحیفی ، قوجه‌راغب‌پاشا ، فاضل ،

اندرونی .

در قرن نوزدهم : واصف اندرونی و عزت ملا .

ادامهٔ «ادبیات دیوانی» بدون وجود دبدهٔ اشرافی و شرایط پرزرق‌وبرق و شکوه درگاه جهان‌گشایان ممکن نبود. به‌همان نسبت که نقش و نگار کاخهای «دوران لاله» رنگ باخت سرود این نغمه‌پردازان برج‌عاج‌نشین نیز به‌خاموشی گرائید. از آن همه هیاهو و گیرودار تنها یادی به دفترها و انعکاسی در دیوانها از جمله دیوان «نائلی» به جای ماند .

همان‌گونه که در فهرست اسامی شعرای نامدار گذشت نائلی در ردیف ستارگان قدر اول ادبیات دیوانی ترك نیست. ولی چون نظر اصلی ارائهٔ نمونه در شیوهٔ تفسیر و تعبیر نظم دیوانی‌ست تاخواننده را در بارهٔ این شاخهٔ برومند ادبیات ترك فکری کلی به دست آید در هر صورت تعلق ابیات و امثله بدین یا بدان شاعر دارای چندان اهمیت نخواهد بود .

گذشته از اینها ، همچنانکه پرفسور تارلان در متن گفتار خویش آورده است نائلی فصلی نو در ادبیات دیوانی ترك گشوده و سبك هندی را که شاعران پیش از وی بسته و گریخته در اشعار خود به‌کار می‌گرفتند او رسماً بعنوان شیوهٔ کار خویش پذیرفته است . بنابراین در آثار نائلی نفوذ ادبیات ایران - از رهگذر سبك اصفهانی - افزون‌تر گشته و شاید برای معرفی به‌جامعهٔ ادب ایران او از دیگر شاعران دیوانی ترك از این جهت استحقاق بیشتری یافته است .

در ترجمهٔ تقریرات پرفسور تارلان علاوه بر متن ترکی از نسخهٔ ماشین شدهٔ ترجمهٔ انگلیسی‌آن نیز استفاده شده مترجم انگلیسی با آنکه ابیات ترکی برای انگلیسی‌زبانان بکلی بیگانه است با اینهمه هیچ يك از ابیات «نائلی» را

به انگلیسی نیاورده بود و شاید چنین استدلال کرده بود که شرح بیت برای راهنمایی خواننده بس خواهد بود. ما نیز به همین علت و نیز به دلیل اینکه زبان این ابیات، به فارسی نزدیکتر از انگلیسیست اغلب به آوردن ابیات بدانگونه که بود اکتفا کردیم. لیکن برای سهولت مراجعه در اغلب موارد در جایی که مؤلف به بیت غزلی که در چند صفحه پیش آورده استناد میکند بار دیگر آن بیت را عیناً نقل کردیم. در ترجمه متن کوشیده شد که سخن پاریسی، شیوه گفتار پرفسور تارلان را تا آنجا که مجاز می تواند شمرده شود منعکس سازد. امید است که پرفسور تارلان هنگامی که این کتاب به دست او خواهد رسید - و او آن را بر حسب عادت در «آشیانه خویش»^۱ در زیر درخت توت که از بالای آن، آنسوی کرانه های بسفور را نیر می توان دید خواهد خواند - صدای خویشتن را در آن بتواند باز بشناسد و در این دیباچه باز تاب سخنان خویش را که اندوخته صحبت های مفصل و بحث های فراوان روزگاران گذشته و استانبول روزهای جنگ دوم جهانی است بیابد.

برای خرسندی خاطر استاد گرامی که علاقه و توجه جوانان را به فرهنگ های کهن قدر بسیار می شناسد می افزایم که در ترجمه اثر او فرزندانم آتیلا نطقی را نیز سهم فراوانی بوده است و بی همت او انجام این کار بدینگونه برای من آسان نمی گردید.

دکتر حمید نطقی

تهران - تیرماه ۱۳۴۹ خورشیدی

۱- تارلان به ترکی معنی مرغ شکاری و شاهین را میدهد. بر سردر خانه پرفور که بر ارتفاعات کرانه بسفور جادارد تصویر این مرغ کشیده شده است.

نائلۃ

زندگی، سبک و نمونه‌هایی از آثار او

از : پرفسور علی نهاد تارلان

اینک سیصد سال از مرگ نائلی میگذرد .

جای آن است اکنون ارزش واقعی این چهره جالب ادبیات کلاسیک ترک را که تا این زمان تقریباً شاعری درجه دو به شمار میآید باز شناسیم . متأسفانه هنوز نور دانش آنچنانکه شایسته است نتوانسته همه زوایای تاریک ادبیات کلاسیک ما را روشن سازد . آنچه باید در یک هنرمند جستجو کرد در درجه اول خصوصیات هنری اوست . از این نظر نائلی با وجود اینکه اثر فراوانی بر جای نگذاشته از نظر کیفیت دوران جدیدی در ادبیات ترک گشوده است .

نائلی این خصوصیات هنریش را پیش از هر چیز بر پایه ویژگیهای روحی خویش بنا نهاد . در آثارش به سبک هندی گرایش دارد . این شیوه ، گوئی نیازهای روحی او را بهتر پاسخ میگوید و این گرایش نیز از اینجا سرچشمه میگیرد . شاعران پیش از نائلی در بعضی از مصرعهای خود خصوصیات سبک هندی را بطور پراکنده نشان داده اند . کسی که این سبک را به صورت مشخصه هنر خود در آورد نائلی بود .

دومین موفقیت بزرگ نائلی یافتن جوهر احساس و خیال و بیان روشن آن است . بنابراین آنچه که در ذیل میآید و نظایر آن خودستائی مبالغه آمیزی شمرده نمیشود :

باید اضافه کردحتی «نفعی» که در وصف صفات خود ید طولائی دارد در ستایش خویش هرگز بدین پایه نرسیده است .

سخن‌شناسان ایران را اغلب عقیده بر این است که سبک هندی سبکی است که بوسیله شاعران ایرانی در هندوستان پدید آمده و در حقیقت پیوندی با ادبیات هند ندارد . به نظر ما این نظر کاملاً صحیح است . این سبک که آن را سبک اصفهانی نیز مینامند از هر نظر با سبکهای ایرانی تا قرن پانزدهم کاملاً متفاوت است . در نیمه دوم قرن دهم هجری (نیمه اول قرن ۱۶ میلادی) این سبک تازه بیش از هر چیز در غزلها آزموده شد و بوسیله شاعران مهمی چون عرفی (وفات ۹۹۹ هجری ۱۵۹۰ میلادی) ، فیضی (وفات ۱۰۰۴ هجری ۱۵۹۵ میلادی) ، کلیم (وفات ۱۰۶۱ هجری ۱۶۵۰ میلادی) و صائب تبریزی (وفات ۱۰۸۸ هجری ۱۶۷۷ میلادی) به کار رفت .

نائلی از شاعران ایرانی ، مانند عطار ، عرفی ، طالب ، ابوری ، نظامی و خاقانی (که چه از نظر زمان و چه از نظر سبک با هم اختلاف دارند) در يك جا سخن به میان میآورد . از اینجا است که میتوان گفت او پیوندهای خویش را محدود به مکتب خاصی نکرده است .

تأثیر «فضولی» در نائلی بسیار بوده است زیرا تصوف در اشعار فضولی مانند آثار خود نائلی نهانی و بطرز نامحسوس حکم میراند . همچنین شاید نائلی نیز از اندوهی ماورا الطبیعه ، چون فضولی رنج

* ای نائلی گرچه خاموشی حکمت محض است ، لکن هنگامی که استاد بسخن در آید بدینگونه می‌سراید .

میبرده و چون او در زندگی مادی روزانه‌اش نیز چندان شادمان نبوده
است :

Saadet-i du cihan mansib-i vifak ister.
Zaman devleti sermaye-i nifak ister.
şarab-i işk-ü-mahabbetle mest olsn arif.
Ne zer piyale ne saki-i sim-sak ister *

به عقیده ما این سبک نوعی رمانتیسم در ادبیات دیوانی است و
تصورات و ترکیبات و مضامین و عناصر تازه‌ئی را که تا آن زمان به
کار نمی‌رفت در بر دارد .

اینک چند مثال از آنچه گفته شد ذکر میشود :

میتوان شوکت به عهد نغمه سنجیهای ما
تار و پود پرده گوش از رنگ آهنگ کرد
(شوکت بخاری)

چشم مست زنگه خون به دل جام کند
پنبه شیشه می را گل بادام کند
(شوکت بخاری)

خدنغم را هدف ازدیده افعی نژادان است
که از سنک زمرد آهن پیکان من باشد
(شوکت بخاری)

به خود گردیدم و قطع ره طول امل کردم
چو تار جاده‌ها پیچد بهم نقش قدم باشد
(شوکت بخاری)

* سعادت و دولت در کرو پیوندها و جدائی‌هاست، لکن مست شراب
عشق نه در بند پیاله زرین و نه خواهان ساقی سیم ساق است.

میرم همچو سك گزیده ز آب
بسكه طوفان ز چشم تر دیدم
(کلم)

چراغ اهل دلم بیفروغم ار بینی
ز گرد کلفت این کهنه آسیا شده‌ام
(کلم)

عقده مکتوب ما را ازگشادن بهره نیست
این گره بیهوده بر بال کبوتر میزنم
(کلم)

خودنمائی شیوه من نیست چون دیوار باغ
گل به دامن دارم اما خار بر سر میزنم
(کلم)

اگر بگویم که در نزد شاعران پیشین بدینگونه تخیلات پیچیده
و اشارات شیوا به اشیا و عناصر مادی ، برنخورده‌ام سخنی به گزافه
نگفته‌ام .

در سبکهای خراسانی و عراقی به مزایائی چون صراحت بیان و
مناات اسلوب بر میخوریم . ذوق ایرانی در زیر تأثیر زیاد این سبکها
نسبت به سبك هندی تا حدی بیگانه مانده است . لیکن ادبیات ترکی
این سبك را با تصورات خاص آن پذیرا گشته است . بر هر کسی معلوم
است که ادبیات ایران و ترك بهم بسیار نزدیک است . سخن سرایان
ترك به ادبیات ایران دل بسته بودند و آنرا نيك فرا میگرفتند و اشعاری
نیز به فارسی میسرودند .

چنانکه «شیخ غالب» (اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹) نظیره-
هائی بر اشعار «شوکت بخارائی» نوشته است غزلی که با این بیت:

این جواب آن غزل «غالب» که «شوکت» گفته است
تنگ شکر مهر باشد کاروان مور را

ختم میشود، مثالی است بر این نظیردسازی. نظیره دیگری را که
«شیخ غالب» بر شوکت ساخته به عنوان مثال میآوریم:

آه من از برف پندارد سرشت شعله را
اشک من چون آب خواند سرنوشت شعله را
کم سخن باید خلیل گلستان سوز دل
صورت عیسی نمیباشد کنشت شعله را
بسکه از فکر رختش امشب دلم بیتاب گشت
زیر سر بالین دیبا کرد خشت شعله را
خال روی آتش عشق است بحر تیره ام
چشم حور از هندوان باید بهشت شعله را
کی اثر گردد نسیم آه را فیض بهار
موج رنگ خویش باشد سبزه کشت شعله را
فکرتم را سوخت «غالب» «شوکت» آتش زبان
انتخاب آسان نباشد خوب و زشت شعله را

با مقابله این نظیره با اشعار خود شوکت به عمق احساس که در
قالب تشبیهات گنجدیده شده و همچنین قدرت ابتکار «شیخ غالب»
پی میبریم. موفقیت «نائلی» در این است که افکار عارفانه را به آسانی
در اشعار خود به سبک هندی بیان میکند.

«نائلی» به فرقه «خلوتی» منسوب بود. لیکن در یکی از مسدسات
خود از اینکه دست او بآستین مرشدی راستین نرسیده است شکایت
میکند:

Bildik ki himmet olmayacak ehl-i halden.
Esrar-i Hak bilinmez imiş kil-u-kalden *

و بدینگونه به وادی یأس کشانده میشود :

Zahm-i deruna merhem-i rahat irişmedi
Bimar-i derd-i furkate sihhat irişmedi

Kuy-i visale pay-i azimet irişmedi
Daman-i pire pence-i himmet irişmedi

Yır yır uyandı hane-i dilde چراغ-i ye's
İtdi deruni ateş-i gam dağ dağ ye's

Yok bizde feyz alem i manayı bilmeğe
Bir himmet olsa alem-i ukbayi bilmeğe

Cehd eylesen ne faide Mevlayi bilmeğe
Adem gerek hakikat i eşyayi bilmeğe

Her şahsa aşikar degül alem i şuhud
Ey aşina-yi mes'ele-i vahdet-i vücud

شکایت او از روزگار اینست که «بر زخم درون او مرهم راحت
و بیمار درد فراق را صحت» نصیب نبوده و نیز علی‌رغم کوششهای
فراوان «پای عزیمت او به کوی یار نرسیده» و «دست همت او از دامن
پیر مرشد کوتاه مانده» است . در نتیجه «چراغ یأس جای به جای در
دل او روشن شده» و «درون وی از آتش یأس داغدار گردیده است» .
از این روی چنین می‌پندارد که شاعر از «فیض درك عالم معنی» محروم
گردیده و نیز از «عالم عقبی نیز بیخبر» مانده است . پس کوشش او

* دانستیم که اهل حال را همتی نیست و با قیل و قال نمیتوان اسرار
حق را گشود .

برای علم به حقیقت اشیاء به جائی نرسیده زیرا «عالم شهود برای هر کسی آشکار نمیتواند بشود» .

نائلی با جسارتی فراوان راه تازه‌ئی گشود و در دو شاعر بزرگ که بعد از او آمدند تأثیر عظیم کرد . « ندیم » این شیوه شگرف تخیل را به آسانی آزمود ولی «شیخ غالب» در دنبال او در این راه بسیار پیش رفت .

در باره زندگی نائلی و منابعی که ما را بر احوال او آگاه میسازد به ذکر نکته‌ئی چند میپردازیم :

نائلی در شهر استانبول دیده بر جهان گشوده است . تاریخ تولد او به دقت معلوم نیست . لیکن او را قصیده‌ئی ست در باره سفر بغداد سلطان مراد چهارم . از آنجا که این حادثه به سال ۱۰۴۸ هجری اتفاق افتاده اگر فرض کنیم که شاعر در هنگام انشای این قصیده از ۲۰ تا ۳۰ ساله بوده میتوان چنین نتیجه گرفت که وی در میان سالهای ۱۰۱۸ و ۱۰۲۸ هجری به دنیا آمده است . در میان شاعران قدیم آنانکه در اوان جوانی به سخن پردازی آغاز کرده‌اند بسیارند . نام پدر نائلی « پیر خلیفه » بود که از اشراف استانبول به شمار میرفته . شاعری « گفتی » نام که مؤلف « تذکره هزل و هجو » است درباره نائلی چنین میگوید :

Ruzgârin edib-i zi-nesebi

Birisi dahı Naili çelebi

Semt-i nazmin taman neşguli

Saye perverde-i Sitanbuli

*

* یکی دیگر از ادیبان ذی‌نسب نایلی است که خطه نظم را تسخیر کرد و سایه پرورده استانبول بود .

در این ابیات صفت «ذی نسب» و وصف «سایه پرورده» گواه
 پرورش شاعر در فراوانی و ناز و نعمت است . گرچه نائلی در بیتی از
 مرگ پدر و مادر در خردسالی خویش بدینگونه سخن به میان میآورد:

Beni bi-behre-i mihr-i peder-u-mader idüb
 Doğduğum yirde felek itdi garib-ü-pamal *

با این همه مرگ پدر و مادر دلیل فقر و مسکنت نائلی نمیتواند
 باشد .

از سوی دیگر میدانیم که شاعران در قصاید خود علی‌الرسم به -
 ناله و شکایت میپردازند. نائلی نیز که تنی ناتوان داشت در مقابل شداید
 بسیار حساس بود و تحمل بدبختی و سختیها را نداشت . مثلاً وفات
 برادرش موجب پریشانی خاطرش شد. لیکن چون به تصوف میل کرد،
 در اثر تعالیم عرفانی توانست تاملتی با درد و غم خویش و ناهمواریهای
 زندگی بسازد و همانگونه که در این دو بیت آمده :

Benüm o rind-i kalender ki cür'a dağınad
 Gubar-i hayret-u-esrar-i Hak kemahidür

Benum o hırka be-duş-i fena ki destümde
 Bir iki pare-i nan nimet-i İlahidür

چون رندان و قلندران در گرداب بلایا امیدوار رحمت حق
 است و به دوباره نان راضی و مقیم ملک قناعت و توکل .

نائلی به علت انتساب به خاندان بزرگان و تحصیلات عالی، در
 دیوان همایونی خلیفه ، در استانبول ، فی‌الجمله مقامی یافت . احمد

* فلك مرا از مهر پدر و مادر بی بهره ساخت و در زادگاه خویش غریب
 و پایمال کرد .

پاشا دفتردار (وزیر مالیه) از جمله حامیان نائلی بود . بعدها او در قصیده‌ئی در بارهٔ این احمدپاشا میگوید که در اثر بدگوئی حسودان بر او کم لطف شده است . صدراعظم فاضل احمد پاشا نیز به نائلی نظر لطفی داشت . لیکن او هم در اثر بدگوئی این و آن از نائلی روی برگردانید و نائلی را مدتی تبعید کرد .

در این قصیده که به نظر می‌آید در تبعید نوشته شده :

Evvel enis idüm dil-i zar-i hazin ile
 Şimdi vatan garibiyüz ah-u-enin ile
 Evvel cunu-i işk-i le ruh-aşina idük
 Kays-i remide-hatır-ı vahdet.güzin ile
 Simdı tekellüfat-i hiredle beraberüz
 Dünya gamın götürmede gav-ı zemin ile
 Evvel refah-ı hal ıdı fakr-u-fena bize
 Memnun idük ata-yi cihan-aferin ile
 Birdür izaat eylemede şimdi ruzigar
 Omr-i azizi keşmekeş-ı an-u-in ile
 İmdad ıderdi görmege ol furuğ-baht
 Gülşen-seray-ı alemleri çeşm-i yakın ile
 Bir teng-ü-tar çah görür şimdi vaj-gun
 Şahsı rasad-nişin-i hired dur-bın ile
 Âlem yıkılsa itmez idük evvel imtizac
 Ecza-yı ruzgar-ı küduret-acin ile
 Şimidi helak-ı müzdehem abad-i alemüz
 Kem harc bir iki bala-nışin ile

نائلی از بدبختی خویش سخن به میان می‌آورد و از گذشته یاد میکند که روزگاری در دیار خود میزیسته اینک با صد آه و این در

غربت به سر میبرد . از آن دوران که «روان او با جنون عشق و با قیس وحدت گزین و رمیده خاطر آشنا بود» صحبت میکند و میگوید که اینک «با تکلفات خرد روبرو گردیده و با گاو زمین سنگینی غم دنیا را بر دوش میکشد» در مقابل آن که روزی با فقر و فاقه میساخته و به عطای جهان آفرین راضی بوده اکنون عمر عزیز او با کشمکش با آن و این میگذرد . روزگاری در فروغ بخت برای شاعر تماشای گلشن - سرای عالم با چشم یقین ممکن بوده لیکن امروز «تماشاگر رصدنشین خرد» فقط چرخ تنک و تار و واژگونی را به نظر میآورد . وارسنگی آن دوران که از ویرانی جهان نیز شاعر را غمی نبود جای خود را به گرفتاری و پایبندی داده است .

اطلاعی در باره تبعیدگاه نائلی نداریم گرچه بعضی از منابع قدیمی محل سرگ نائلی را در تبعیدگاه وی ذکر میکنند . «طاهر بورسائی» در اثر خویش که به نام «مؤلفان عثمانی» است بدون تصریح مأخذ میگوید که نائلی در استانبول وفات یافت و در مقبره «سنبلی» واقع در محله «فندقلی» (Fındıklı) مدفون شد . بعداً قبرش را به «بیک اوغلی» (Beyoğlu) منتقل کرده اند .

تاریخ وفات شاعر ۱۰۷۷ هجری و ۱۶۶۶ میلادیست شاعران آن زمان ماده تاریخ وفات او را در اشعار خویش آورده اند :

Didüm du'a ile tarih-i fevtini Nazmî
«Behiştî Nailiye eyleye mekân Mevla»



Didiler halk-ı cihan fevtine anun tarih
«Nail-i cennet ola Naili-i nadire-fen»



Guş idüp Fevzi didi tarihini
«Naili ola şefaât naili»

Âzim-i lahd olıcak Naili-i pak-suhan
«Itidi ahababa veda eyledi hem terk-i vatan»

Merkadın ravza-i cennet ide Mevla-yi rahim
«Ferş istebrak ola sündüs ola ana kefen» *

دربارهٔ اینکه نائلی تحصیلی مرتب داشته دلیلی در دست نیست.
در هر حال آن قدر که معمول شاعران دیوانی بوده از دانش و علوم
بهره‌ور گردیده و به اغلب احتمال میتوان گفت که بطور خصوصی از
محضر استادان بزرگ استفاده کرده است. نائلی را سخنی دلپذیر و
استوار است. بخصوص در آوردن صفت‌های مرکب فارسی نوآوری‌هایی
از او سر زده است. از آنجائی که به فرقهٔ خلوتیان منسوب بوده به -
دقایق تصوف نیز از همان طریق آگاهی یافته است. ابیات زیر گواه
بر این معنی است :

Suretde pay-ı der-gil olan halvetilerüz
Mânide arşı menzıl olan halvetilerüz

Zahirde bad menzılümüz görmenüz baid
Biz kurb-ı Hakka vasil olan halvetilerüz

Olduk vera-yi bar-geh-i kurbdan habir
Halvet-seraya dahil olan halvetilerüz

(ما خلوتیان «عرش منزل» : «نزدیک به حق» و «خبردار از
ورای بارگه قرب» و «در درون خلوتسراییم» ، لیکن به صورت «بای در
گلیم») .

* ماده تاریخها بطور کلی در مصرع دوم ابیات بالا آمده است. مضمون
ابیات همانند است و گویای اندوه بازماندگان و رثای استاد. در این ابیات
نکتهٔ اصلی ساختن مادهٔ تاریخ است که قابل ترجمه نیست.

در این غزل نائلی آشکارا از تصوف سخن به میان میآورد .
 اصولاً در ژرفای غزلهای او (که ظاهراً میتوان حمل بر عشق مجازی
 کرد) آثاری از طرز فکر عرفانی دیده میشود. برطبق قول تذکره‌نویسان
 نائلی دارای اندامی نحیف و لیکن بیانی بس دلکش بود . از این
 ابیات تذکره «گفتی» :

Ol suhen-ver ki eylese meselâ
 Zihni tevcih-i nukte-i garra

Olmadın bahr-i fikri mevc-engiz
 Ola gevherle sahili lebriz

Bu kadar mu'cizat-ı vehy yine
 Çok mu peygam-ber-i tahayyülüne

Ey der ol şair-i kaza-hikmet
 Eylemez da'vî-i Uluhiyyet

برمیآید که نائلی «سخنوری بوده که اگر همت بر بیان نکته‌ئی بر میگماشت
 امواج دریای اندیشه‌اش کرانه ، را از گوهر لبریز میساخت ، بدینسان
 و با این معجزات جای سپاس است که او در صدد ادعای الوهیت بر-
 نیامده است» .

از سوی دیگر میتوان استنباط کرد که نائلی از خوشروئی و
 جذابیت چهره بهره فراوان داشته است :

Feleğe itse hüsni nim-nigâh
 Eyleye afitabı hane-siyah

(با نیم نگاه او بسوی فلك ، آفتاب خانه سیاه میگردد) .
 توفیق او در سخن و شعر و مشرب عارفانه‌اش حسد بسیاری را
 برانگیخته و موجب تیره بختی شاعر گردیده است .

قدر نائلی در زمان خود او شناخته شده بود چنانکه تذکرها از خصوصیات هنری او فراوان بحث میکنند «تذکره رضا» او را از «زمره تازه‌گویان» و از «بلغا» و از «ارباب عرفان» و تصوف میخواند. در این خصوص «صفائی» معتقد است که :

«Tişe-i hamesinün küşade itdügi vadi-i suhan kendüye mahsüsdür ki bir Ferhad tişe-i kuvvet-i natıkasinun destzedi degüldür. Hüma-yı tab'-ı bülendi evc-i fesahatün aşiyane-giri bir şah-ı iklim-i suhandur ki makam-ı belagat seriri olup mahsud-ul-akran olmağla.»

«وادی سخن که به تیشه خامه او گشوده شده خاص خود نائلی است و هیچ فرهادی را مجال برابری با قدرت تیشه ناطقه او نیست. همای طبع بلند او در آشیانه فصاحت جای دارد. او شاه اقلیم سخن است و بر سریر بلاغت تکیه زده و محسود اقران خویش میباشد.»

در «وقایع الفضلا» نیز چنین آمده است : «اشعاری بغایت نازک و دلنشین و گفتاری بس رنگین دارد.»

خصوصیت هنری او را به بهترین شکل در تذکره «صفائی» میتوان یافت. دیوان چاپ شده نائلی کامل نیست. با مقایسه آن با دیوانهای خطی که برجای مانده است میتوان دیوان کاملی گردآورد. او قصیده‌ها و مدایح چندی در باره پادشاهان و وزرای زمان خویش سروده است. از اشاراتی که در این قصاید میتوان یافت برخی از وقایع زندگی خصوصی شاعر تا حدی روشن میشود ولی شخصیت اصلی وی در غزلهای او ظاهر میگردد.

نائلی در میان شعرای دیوانی از نخستین کسانی است که به سرودن

تصنیف و ترانه پرداخته است چنانکه برای چهار شعر او آهنگهائی ساخته‌اند . در نسخه موجود در کتابخانه نجیب‌پاشا (Necip Paşa) تیره (Tire) ترانه‌های او ضبط شده است. در زیر چند غزل وی را به عنوان نمونه می‌آوریم و در باره هر کدام شرح کوتاهی ذکر میشود : *

Yem-i ateş huruş-ı dilde oldukça sukün peyda
 ider her dağ-ı hasret dilde bir girdab-ı hun peyda
 Bu alem pay-der-ser kuh-kuh-i mihnet-ü gamdur
 ider her tışe-kar-ı arzu bir bi-sutun peyda
 Giran itsün ko diller tar tar zülfün olsun tek
 Ruhun bağında nice müşk-bid-i ser-nigün peyda
 Leb-i şuh-ı nigâh-i çeşmün oldukça terennüm-saz
 ider her cünbiş-i türkanı bir nakş-i fusun peyda
 Bu lakab-gahda ey Naili bilmekdedür hikmet
 Ner zi-i hırkadandur heft tas-ı nil-gün peypa

* * *

Heva .yı ıška uyup kuy-i yare dek giderüz
 Nesim-i subha refiküz bahara dek giderüz

Palas-ı pare-i rindi be-duş-u kâse be-kef
 Zekat-i mey virilür bir diyare dek giderüz

Virüp tezelzül-i Mansurı sak-ı arşa tamam
 Hüda Hüda diyerek pay-ı dara dek giderüz

iderse kand-i lebün hatır-ı mezaka hutor
 Diyarı-ı Misra degül Kande hare dek giderüz

Tarik-i fakada hem-kefş olub Senaiye
 Cenab-ı Külhani-i Layehare dek giderüz

Felek girerse kef-i Naili-ye damanur
 Senünle mahkeme-i Gird-gara dek giderüz

* ترجمه اشعار اندکی فراتر ، درضمن متن آمده است .

Tasvir-i an ceride-i i'caza sığmamış

Nakş-ı cemal ayine-i naza sığmamış

Mansurun eylemiş yirini teng-nay-ı dar

Mesti-i isk o yirde bir endaze sığmamış

Ecza-yi hüsnî tabiyekılmış Hâkim-i Sun'

Hikmet budur ki kaalbid-i naza sığmamış

Yir vormemişler ol sana hüddam-i ehl-i cah

Zahid ki sofra-i niam-i aza sığmamış

Atmış nikaabı cihreden ol şuh Naili

Nakd-i cemalî kise-i ihraza sığmamış

امروز ارزیابی دقیق و بیطرفانه شخصیت يك هنرمند غیرممکن است . زیرا هنرمند نه از طریق منطق بلکه از راه تأثرات و عواطف با ما در تماس است . نیز میدانیم که احساس شاعر از منابع مختلف ریشه میگیرد . کشف همه این عوامل کاریست بسیار پیچیده که نیازمند استفاده از علومی چون روانشناسی ، جامعهشناسی ، هنر و بررسی زندگی خصوصی هنرمند میباشد .

قضاوتهای مربوط به هنرمندان همواره جنبه عاطفی دارد . هنرمند از محیط و شرایط دوران خویش تأثیر میپذیرد . بدینگونه برای کشف شخصیت حقیقی او ناگزیر باید همه خصوصیتهای فرهنگی و هنری زمان او را با در نظر گرفتن کلیه عوامل تحول و تطورات تاریخی سنجید . چنین تحقیقی امروزه چه در شرق و چه در غرب هنوز دامنه وسیعی نیافته است .

هویت اصلی يك شاعر وابسته نیروی خیال او و دنیائیست که از تخیلات خویش میسازد . زیرا خیال محصول اندیشه و احساس است . برای درك شخصیت اصلی شاعر باید تا حد امکان محصول

تخیلات او را با روشی علمی تجزیه و تحلیل کرد و رابطه آنرا با گذشته او یافت .

از آنجائیکه به چنین تحقیقی که ماهیت ادبیات کلاسیک ترك را تا قرن ۱۷ روشن سازد دسترسی نداریم ناچار به تابلوهای دلپذیری که در چند غزل نائی ارائه گردیده نظر خواهیم افکند :

Yem-i ateş huruş-i dilde oldukça sukün peyda
ider her dağ-i hasret dilde bir girdab-i hun peyda

دریای جوشانی را دردیده مجسم بکنید که چون حریق سرکشی حد و مرز نمیشناسد موانع را با سختی و خشونت درهم میشکند عمانی بی پایان با امواج سهمگین خشم آلود و کف برب که پس از غرش طوفان بالاخره و بظاهر اندك اندك به خاموشی میگراید و به آغوش سکون پناه میبرد لیکن در اعماق این سکون گردابهای مخوفی نهفته است .

این دریای بیکران توکل و تسلیم است که در آغاز درجوشش حسرت متلاطم بود (فراموش نکنیم که در زبان عربی «موج» بمعنی «اضطراب» است و این کلمه نیز از «ضرب» مشتق گردیده - زخم و داغ حسرت از این «اضطراب» میزاید) بدینسان هر داغ حسرت را میتوان به گرداب خونی مانند کرد . شاعر به لفظ «گرد» در «گرداب» توجه دارد و نیز از شباهت داغ و زخم به «دایره» غافل نیست پس میتوان این معادله را بر روی کاغذ آورد: گرداب = زخم و داغ . پای در جای پای شاعر بگذاریم و دنباله خیال او را بگیریم : در ترکیب گرداب خون (داغ و زخم) به یاد بیاریم که گرداب در آغوش دریا به وجود میآید و رنگ آتش نیز چون خون سرخ است .

اغلب اولین غزل‌های شاعران دیوانی عارفانه است . بدینگونه
این اضطراب اضطرابی صوفیانه است در بیت آخر غزل معنی و مقصود
اصلی شاعر را میتوان دریافت: در دیده شاعر این زخمها بسیار گرامیند
به همین دلیل است که وی آنها را به گل سرخ (که گل‌های مقدس به شمار
است) تشبیه میکند . گرداب خون تصویریست از گل سرخ . طرز
قرار گرفتن گلبرگهای آن گرداب را یاد میآورد . رنگش هم سرخ است.
در بیت زیر شاعر ما داغ و زخم را باز به گل سرخ تشبیه میکند:

Sine gül-zar-ı muhabbet nâle bülbüldür bana *
Vakt-i dağ-efruzi-ı dil mevsim-i güldür bana

*

اکنون میرویم بر سر بیت دوم غزلی که پیش از این به عنوان
نمونه آورده‌ایم :

Bu alem pay-der-ser kuh-kuh-i mihnet-ü gamdur
ider her tişe kar-i arzu bir bi-sutun peyda

در این بین سخن از کوه میرود کوههایی که یکی در دنبال دیگری
سر برافراشته : کوه - کوه ، اندوه و غم . آنهایی که اینهمه اندوه را
در دل انباشته‌اند در پی آنند که با تیسه «آرزو» به کنند آن برخیزند -
در اینجا داستان فرهاد کوهکن تکرار میشود . این کوهها بیستونهای
هزاران فرهادند . لیکن شگفت آن است که در اینجا فرهاد چندانکه با
تیسه آرزو برای پیروزی در عشق در کار کنند پیش میرود کوهی از نو
در سر راهش سر بر می‌افرازد . شاعری دیگر «نوعی» نام که یک قرن
پیش از «نائلی» زیسته در همین زمینه بیتی دارد که به گواهی میآوریم :

* برای من سینه ، کلزار محبت ؛ ناله ، بلبل ؛ و هنگام داغ افروزی
دل ، موسم گل به شمار است .

Fe'rhadâ öz vucudı dağlarca hail idi
 Âciz degildi yoksa bir bîsutun elinden*:

باید گفت که به اعتقاد عارفان ، عشق حقیقی آن است که از
 آرزو عاریست و از رنگ این تعلق نیز آزاد است لغت بیستون
 (بهستون) به صورتی که آمده با وجود اینکه در حقیقت معنای دیگری
 دارد به فارسی امروز میتوان به معنای آنچه ستون و تکیه گاهی ندارد
 نیز میاید که تصویر آرزوهای بیپایه و مایه میتواند باشد .

✽

Gıran itsün ko diller tar tar zül'ün olsun tek
 Ruhun bağında nice müşk-bid-i ser-nigün peyda

منظره ئیست از درختهای بید مجنون در یسک باغ . «زلف»
 نماینده کثرت است . هر تار زلف مظهريست از تجلیات معشوقه
 حقیقی . و هر موجودی دارای خصوصیتها ئیست که دلها را میرباید .
 وقتی بر سر هر زلف دلی آویخته باشد منظره شاخه های آویزان درخت
 بید مجنون را پیدا میکند . روح را در رخسار معشوق منعکس میتوان
 دانست . میدانیم که زلف آرایش رخساره است پس در اینجا مظهر
 زیباییهای حق میگردد و روح را به وحدت با خداوند سوق میدهد .

اگر دلها زیبایی موجودات را در نیابند و به آن دل نبندند نمی-
 توانند به حقیقت واصل شوند . این تصویر بسیار زیباست درست به
 زیبایی درختان بید مجنون در باغ . در اصل آنچه در این بیت نهفته
 است و به سختی میتوان تشخیص داد کنایه ئی از عشق لیلی و مجنون
 است . یکی از خصوصیات اصلی ادبیات دیوانی ترك نیز همین مضامین

✽ هستی فرهاد چون کوهی حائل او بود و گرنه او را بیستون عاجز
 نمیکرد .

و کنایات است . در مصرع اول در کلمه تارتار «tar tar» لیلی مستتر است. معنی دیگر کلمه «تار» تاریکی ست . در لیلی نیز کلمه لیل (شب) موجود است . در ادبیات کلاسیک پلنگ کنایه از شب است و از کلمه شب «لیلی» قصد می شود . در بیت زیر «خیالی» (Hayali) نیز که از شاعران دیوانی قرن ۱۶ است این مضمون بدینگونه آمده است :

Hasedden yire çalmış çarh evreng-i horşidi
Görü Kaysı peleng-i kulle i kühsare yaslanmış

در این بیت «شیر» به مفهوم روز ، و «پلنگ» کنایه از شب است . روز رمزی از قدرت و دولت مادی ست و دولت مجنون (قیس) که بر سر کوه بر پلنگ تکیه زده دولت معنوی ست . پلنگی که قیس بدان تکیه دارد شب (رمزی از لیلی) است. و این همه گویای وصال است.

در مصرع دوم بیت نائلی «مشک بید» (müşk-i bid) آمده است که نامی دیگر بر «بید مجنون» است . لیلی و مجنون در ادبیات کلاسیک ترك نماینده عشق حقیقی ست. بیت پیشین درباره عشق مجازی بود و این بیت در باب عشق حقیقی ست . که آن موجب اضطراب است و این مورت سعادت .

*

Leb-i şuh-ı nıgah-çeşmün oldukça terennüm-saz
ider hem cünbiş-i türkânı bir nakş-i fusun payda

«چشم» نیز مانند «زلف» نشانه کثرت است . کثرت است که زیبایی را به وجود می آورد . در این بیت سخن از زیبا روئی می رود که ساز مینوازد و آواز میخواند . لیکن این زیباروی سخن ساز در حقیقت لبان گویای نگاه شوخ دلدار است . مژگان به مثابه مضرابی ست که با

آن ساز مینوازند . تا پیش از قرن ۱۷ در ادبیات ترك هرگز دیده نشده بود که به نگاه معشوق، «لب» عطف و اضافه شود. چنین باریک‌اندیشی و خیال‌پردازی همراه با سبك هندی به ادبیات ترك وارد شده است . تشبیه مژگان به مضراب و این استنتاج که در هرجنبش مژگان نوائی سحرانگیز نواخته میشود مضمونی بس تازه است . این نیز مانند زلف زیباست . مسأله اصلی دیدن این زیباییست و دل‌بستی به آن در اینجا میتوان گفت که از کلمه «نقش» ، معنی آن در موسیقی، قصد شده است . زیرا همچنانکه گفتیم مژه به مضراب میماند . معنی دیگر نقش «نگار» است . این تشبیه هم به دلیل شباهت مژه به قلم‌موست . همچنین فسون را به معنی طلسم میگیریم . و این همه تشبیهات مناسب حال و موضوع است .

*

Bu lakab-gahda ey Naili bilmektedir hikmet
Ne zir-i hirkadındur heft tas-ı nil-gun peyda

مقطع غزل معنی اصلی شعر را در بر دارد : کار جهان همه بازیست . هیچ چیزی آنچنانکه مینماید نیست . آدمی در این میان افسون شده و عاجز از دیدن ماهیت اصلی اشیاست . این آفرینش این هفت فلک سرنگون از آستین کدام خرقه ظاهر میشود و کدام شعبده‌بازیست که بدینگونه ناگهان از هیچ اینهمه را پدیدار میسازد؟ دانش راستین درک حقیقت اشیا و سر آفرینش است . بیتی که در اینجا مختصراً به توضیح آن پرداختیم تکیه بر تصویر بساط شعبده‌بازی دارد که مردم بر آن گرد آمده‌اند و به تماشای بازیهای گوناگون مشغولند .

غزل دوم را هم به اختصار شرح میدهم :

Heva-yi ıřka uyup kuy-i yare dek giderüz
Nesim-i subha refiküz bahara dek giderüz

به هوای عشق تا دیار یار میرویم . تصویری کسه در این بیت نهفته، گویای حالت برگی ست که به دست باد سپرده شده و بی اختیار بدین سوی و آن سوی کشانده میشود . در بیت دوم کلمات «نسیم صبح» و «بهار» به کار رفته است . در اینجا بهار هسچنین به معنی «شکوفه» است که با باد بهاری به پرواز در میآید . شاعر در وهله اول بهار را بمعنی مجرد آن میگیرد نه بمعنی ماههای فروردین، اردیبهشت و خرداد. یعنی در بیت شاعر کلمه بهار دلالت میکند بر هسه آنچه که با بهار ربطی دارد. از آنجائیکه آمدن بهار امری ست طبیعی پس میتوان نتیجه گرفت که ذکر «تا به بهار» ظاهر آ لزومی نداشته است. لیکن بهار بمعنی وسیع نه موسم معینی ست و نه مقصدی مشخص بلکه بهار در اینجا بمعنی عشق عشق عرفانی و اسلامی ست. این عشق عاشق را به سرزمین وصال رهنمون میشود . بهار بمعنی دوم آن کنایه است از عشق عرفانی زیرا بهار موسم اعتدال است . اعتدال شعار عدل اسلامی ست . اسلام خود، گوئی حد وسط و نقطه اعتدال شعابر یهودی و مسیحیت است که گرایش آن یکی بیشتر بسوی مادیات است و این یکی بیشتر غرق مجردات و ماورالطبیعه . اسلام جانب هر دو را به وجهی نیکو نگاهداشته . بهار معانی دیگر دینی هم دارد . نام بتکده ای در چین و نام آتشکده ئی در ترکستان است . کسوی یار در اینجا بتکده و نگارستانی ست که خانه جمال است و بنابراین خود پرستشگاهی ست؛ همچنین آتشکده را به خاطر میآورد که عشق برای عاشق آتشکده ئی ست.

معنی عرفانی عشق در بیت سوم بیشتر روشن خواهد شد.

✱

اینک بر سر بیت دوم میرویم :

Palas-ı pare-i rindi be-duş-u kase be-kef

Zekat-i mey virilür bir diyare dek giderüz

در اینجا تصویر رندی «پلاسپاره به دوش و» کاسه گدائی بر کف»
را می بینیم «پلاسپاره» نشانه «رندی» است و مقصود از رندی «ترك دنیا
و شهوت و هوس» است . یعنی دنیای درویشی و «فقر» . آنچه که
مطلوب اوست : عشق مذکبیست . عشق که در نظر دیگران ناپاک و
دنیویست اگر تصفیه شود (زکات آن داده شود) چون باده صافی
میگردد. رند ما طالب چنین عشق صافیست . و روی به دیاری دارد که
در آنجا چنین چیزی احسان و سبیل میگردد .

✱

بیت سوم :

Virup tezelzül-i Mansurı sak-i orşa tamam

Hüda Hüda diyerek pay-ı dara dak giderüz

به دستیاری عشق بدان درجه میرسیم که مانند منصور «انالحق»
گویان ستون عرش را به لرزه در میآوریم و با فریادهای «خدا خدا»
به وسیله چوبه دار «فنا فی الله» میگردیم . فراموش نکنیم وقتی کسی را
به دار بیاویزند چوبه دار به لرزه در میآید . لرزه ای که بر اندام ما
می افتد (= به دار آویخته شدن) مانند بر سردار رفتن منصور است . و
شتافتن ما از فنا به بقا است . به لغت «های دار» توجه داشته باشیم که

با «پایدار» یکسان است . پایدار بمعنی باقی ست . باقی «وجه رب ذوالجلال» است که در آثار قاضی برهان الدین نیز در این معنی گواهی مییابیم .

Müşgin resende ozini Mansûr ider gönül
Keudüyi pay-i darda key pâydar ider

اندیشه «فنا فی الله» در بیت چهارم همچنان دنبال میشود .

✽

Iderse kand-ı lebün hatır-ı mezaka hutur
Diyar-i Misra degül Kandebara dek giderüz

در اصطلاح صوفیان لب فنا فی الله است . لب را به شکر تشبیه کنند . حائی که شاعر میگوید که به یاد لذت آن نه تا مصر (که شکرستان است) بلکه تا «قندهار» خواهیم رفت . قصد دارد که در کلمه «قندهار» ما را متوجه «قند» سازد که خود شکر ناب است . فنا فی الله یعنی با معشوقه یکی شدن.

✽

بیت پنجم :

Tarik-i fakada hem-kefş olu Senaiye
Cenab-ı Külhani-i Layehare dek giderüz

شاعر میگوید : در راه فقر معنوی به همراه سنائی تا پیر و مرشد او «گلخنی لایه خوار» میرویم . در اینجا شاعر مقام معنوی حکیم سنائی را میستاید و سپس خود از او پیشی میگیرد . اظهار امید میکند که به مرشد سنائی (یعنی گلخنی) نیز خواهد رسید . دیده میشود که در روح نائلی اصول تصوف نفوذ عمیقی داشته است .



Felek girerse kef-i Nailiye damanun
Senünle mahkeme-i Gird.gara dek giderüz

بیت آخر غزل گویای رنجهای فراوانی ست که شاعر در زندگی
خویش با آن روبرو شده است . او میخواهد با فلک جورپیشه در
محکمه الهی روبرو شود . باید دید که رنجی عمیق و اندوهی بزرگ
چنین آرزویی را در شاعر برانگیخته چیست ؟



غزل سوم :

Tasvir-i an ceride-i i'caza sığmamış
Nakş-ı cemal ayine-i naza sığmamış

«آن» چیزی ست که وصفش به قلم نمیآید و هیچ نقاشی تصویر
آن را نمیتواند رسم کند . «آن» چنان زیبایی خاصی ست که شکل و بیان قادر به
توصیف آن نیست ؛ مافوق رنگ و شکل است چیزی اثری ست ؛
وجود دارد لیکن نمیتوان آنرا اندازه گرفت . «نقش جمال» انعکاس جمال
ربانی ست در خلقت . «نقش جمال» ترسیم جمال «قدیم» است به صورت
«حدیث» . دلیل اینکه ما تعبیر نقش جمال را اشارتی عرفانی میشماریم
وجود ترکیب «آئینه ناز» در غزل است . «ناز» ، تلاؤ جمال معشوق
حقیقی در موجودات است . «دیدن نقش رخ یار در پیاله است» . . .
خدا جمال است . خلقت تصویری از این جمال است . زیبایی هرگز
نباید در پرده بماند و این جلوه همان ناز است . «ناز» گاهی به معنی در
پشت پرده ماندن است و گاهی خود را نشان دادن . او در پس هزاران
پرده پنهان است ولیکن چون خورشید آشکار . برای چشمی که بیناست
هر موجودی در کائنات دارای جادوئیترین زیباییهاست . اقبال لاهوری

در این معنی چنین میگوید :

شهید ناز او بزم وجود است

هر ربیائی ظاهری فانیست تجلی زیبائی حقیقی و سپس از
میان رفتن آن وصول به مرتبه شهادت است . هستی ، بزم کائنات است .
« آئینه ناز » خود « آفرینش » میباشد . اما زیبائی و جمال حقیقی در
« حدیث » نمیتواند بگنجد . یکی باقی و دیگری فانیست .



بیت دوم :

Mansurun eylemiş yirini teng-nay-ı dar
Nesti-i ısk u yırde bir endaze sığmamış

مصور سرمست باده عشق گردید لیکن از پای افتاد و سر حق را
فاش کرد . و از این روی بر سر دار رفت . اما در باره کلمه « دار » باید
گفت که مفهوم نخستین آن « چوبه دار مجازات » است و معنی دیگر آن در
ترکی « تنگ و تنگنا » است . چوبه دار تنگنائیست که تنها يك نفر در
آن میگنجد .



بیت سوم :

Ecza-yi hüsnî tabiye kılmış Hakim-sun'
Hikmet budur ki kaalbid-i naza sığmamış

در این بیت دقت خواننده را باید به لغت « حکیم » جلب کرد که
در اصطلاح از آن « پزشک » قصد میشد . داروئی که « حکیم » تجویز کرده
در شیشه (حقه) هیچ داروخانه‌ئی (اجزاخانه) جای نمیگرفته . پزشک
آفرینش (حکیم صنع) نسخه داروئی زیبائی را نوشته لیکن ناز در قالب
خویش نگنجیده . قالب ناز باز کائنات است . و همه اینها را حکمتیست
که تنها « او » میداند .

بیت چهارم :

Yir virmemişler ol sana hüddam-i ehl-i cah
Zahid ki sofra-i niam-i aza sığmamış

زاهد برای آنکه به آرزوهای نفسانی خویش در بهشت دست
یابد عبادت میکند ، و از عشق و فقر حقیقی بی خبر است . شاعر که
چنین کسانی را به سختی خوار میدارد اجازه نمیدهد که خادمان رادمردان
واهل دل آنان را به سفره خویش راه دهند. این خدمتکاران، درویشانند.
زاهد حتی در سر سفره مائده های زمینی نیز جای ندارد زیرا هوس و
آز او را پایانی نیست . در اینجا «آز» هم بمعنی طمع و هم در ترکی
بمعنی «کم» میباشد . در اینجا در میان مفهوم سفره فراوانی و لغت
«آز» (به ترکی = کم) تضادی موجود است . این بیت که بر اصول
«فقر عرفانی» مبتنیست تصور سفره توانگری را که خدمتکاران اومانع
از آمدن سگ به سفره خانه میشوند به یاد میآورد.

بیت پنجم :

Atmış nıkabı çihreden ol şuh Naili
Nakd-i cemali kise-i ihraza sığmamış

پیش از این ذکر شد که چگونه زیبایی هم عیان و هم نهان تواند
بود ؛ و گفتیم که راز این حکمت ناگشوده است و عقول بشر در این
معنی حیران میماند . اینک معشوق پرده از رخسار خویش برگرفته
است . بیت آخر تجلی «او» را بیان میکند . همین معنی را در ترجیع
بند مشهور هاتف اصفهانی نیز میتوان یافت :

یار بی پرده از در و دیوار

در تجلی ست یا ولی الابصار

لیکن «نقد زبانی» در «کیسه» او نگنجیده .
 دیده میشود که بخصوص در قوافی شاعر به معنی حقیقی و مطلق
 کلمات نظر دارد .

معنی کلی غزل چنین است : «فانی» و «حدیث» نمیتواند جمال
 حق را که «ارلی» و «قدیم» است دریابد .

✱

اینک نمونه‌ئی دیگر و غزلی نو :

Meclis-ara-yı kıyamet rind-i âlî-meşrebiz
 Yâr ile zanu-be-zanu cam ile leb-ber-lebiz

Sîr-ceşm-i seyr-i dîdâr olmayuz Musa gibi
 Tur-i istîgnada tufan-i tecelli-matlabiz

Hod-pesend-i âlem-i itlak olandan gönlümüz
 şerm-sar-ı hall-ü-akd-ı baht-ı âlî-kevkebiz

Turfa şem'iz iktibas-i feyz-i nur-ı hüsn ile
 Mihr-i subh-efruz-u-mah-ı zulmet-ara-yı şebiz

Nusha-i raz-ı mezaya-yı kazayız Naili
 Pîş-i etfal-i hevesde geçri levh-i mektebiz

شرح و معنی غزل :

بیت اول :

Meclis-ara-yı kıyamet rind-i âlî-meşrebiz
 Yâr ile zanu-be-zanu cam ile leb-ber-lebiz

در این بیت گفته میشود که «ما رندان مجلس آرای عالی مشرب
 محفل قیامتیم و با یار خویش زانو به زانو و با جام لب بر لبیم» .

آدمی پس از مرگ بار دیگر زنده خواهد شد. آغاز این رستاخیز روز قیامت است. ما رندان پیش از آنکه اجل فرا رسد مرگ را به - آغوش کشیده ایم و از چشمهٔ ابدیت نوشیده ایم. رند کسی ست که از بندهای این دنیا رهائی یافته و بر طبق فلسفهٔ خویش زندگی میکند. وصف «عالی» متعلق به برگزیدگانی ست که از هر چه فانی ست دامن فشانده اند. زیرا آنان در همین جهان به وصال حق رسیده اند و جام گران عشق را به سر کشیده اند. در قیامت «دیدار حق» تجلی خواهد کرد. در بیت دوم خواهیم دید که مقصود شاعر از «قیامت»، قیامتی ست معنوی.

*

بیت دوم :

Sîr-ceşm-i seyr-i dîdâr olmayuz Musa gibi
Tur-i istîgnada tufan-ı tecellî-matlabîz

میدانیم که در طور سینا حق بر موسی ظاهر شد. دیداری که در این بیت بدان اشاره شده به معنی این تجلی ست. کوه را طاقت این تجلی نبود، از هم پاشید و موسی نیز از خود بی خود شد. نائلی با اشاره به این حادثه که در قرآن کریم نیز آمده است میگوید چون موسی، چشمان ما از تماشای دیدار حق سیر نمیگردد. ما خواهان طوفان تجلی حقیق. مقصود از ترکیب «طور استغنا» و بخصوص تعبیر «استغنا» رسیدن به مرتبهٔ معشوقی ست. ما شاهد تجلیات فراوانی بوده ایم. لیکن اینک خواهان چنان جلوهٔ جمال حقیق که جهان در آن غوطه خورد و در این طوفان غرق گردد. در بیتی از خسرو دهلوی نیز اشارتی به چنین طوفانی میرود :

ز دریای شهادت چون نهنگ لا بر آرد سر

تیمم فرض گردد نوح را در روز طوفانش

«لا»ی کلمه شهادت همه چیز را نفی میکند . آنگاه که نهنگ
«لا» (شاعر از تشابهی که کام نهنگ و شکل کلمه «لا» در عربی با هم
دارند سود جسته است) سر بر آورد همه چیز از میان خواهد رفت .
آنوقت در مقابل این طوفان که همه جا را فرا گرفته است طوفان نوح
چنان بيقدر میماند که در آن تیمم فرض میگردد .

شاعر چنان طوفانی میخواهد که در آن همه چیز از میان برخیزد
و تنها ذات ذوالجلال باقی بماند . در اینجا برای طلب باران (طوفان)
به مصی رفتن به ذهن متبادر میگردد . بیت بر پایه این خیال پایه ریزی
شده است . «طور استغنا» و «طوفان تجلی» داستان نوح را به خاطر
میاورد .

✽

بیت سرم .

Hod—pesend—i âlem—' itlak olandan gönlümüz
Şerm—sar—ı hall—ü—akd—ı baht—i âlî—kevkebiz

پس از صعود به قلّه اطلاق و درك ذوق لذت این سعادت معنوی
كوششهای ما برای لذت عالم فانی شرم آور است . پس از رهائی از
هر نوع قید مادیات آدمی با چنین اقبالی بلند چه نیازی به لذت این
جهان فانی خواهد داشت . کسی که به این عوالم دست می یابد ظاهراً
خود پسند است زیرا آنکه از هر جهت بی نیاز است چنین دیده میشود
در صورتیکه در حسد خود چنین آدمی از قید هستی آزاد است . از
آنجائیکه او را اینك سرو کار با بقا است همه در اندیشه آن است و
مجبور از پشت کردن به توفیق هائیست که دیگران به دست آوردن آن

را سعادۃ می‌شمارند . او را نیازی بدین‌ها نیست . او از نعمتهائی که هدف کوشش دیگران است روی برمیگرداند و از این جهت نسبت به کسی که بدو این ارمغان بپهوده را تقدیم میدارد شرمگین به‌نظر میرسد . مضمونی که در این بیت گنجانده شده و با اندیشه بیشتر تفسیرهای عمیقتری به دنبال می‌آورد نمونه‌ئی برجسته از مضامین خاص ادبیات ترك دیوانی میباشد: در دایرهٔ چند کلمهٔ کوچك معانی عمیقی جای داده شده است .

*

بیت چهارم :

Turfa şem'iz iktibas—i feyz—i nur—i hüsn ile
Mihri—i subh—efruz—u—mah—i zulmet—ara—yi şebiz

«ما شمعى شگفت هستيم . با فیض شعله‌ئى که از نور زیبائی کسب میکنیم میسوزیم . بدینگونه هم مهر صبح افروز و هم ماه ظلمت آرا می‌باشیم» .

همه چیز در جهان زیبا است . این زیبائی تنها بوسیلهٔ ادراک فوق‌العاده‌ئی احساس میگردد . فیضی که از زیبائی این نور کسب میکنیم شعله در جان مامیزند و ما را چون آفتاب که منبع روشنائیست و چون ماه که انعکاس از روشنائی آفتاب است میگرداند .

ما روشنائی بخش شب و روزیم . شمع تنها شب را روشن میکند لیکن این نوریست که هم شب و هم روز را می‌افروزد . این نور در ذات هر چیزىست که زیباست . کسی که این زیبائی را از جان و دل احساس میکند خود مشعلی میگردد ؛ و دیگر شب و روز برای او وجود ندارد . این مشعل برای او همیشه روشن است . شب و روز برای عالم ظاهرىست و نمایندهٔ بزرگترین تضادها در این جهان است .

آدمی به جائی میرسد که برای او تضادی باقی نمیماند . تفاوت «قدیم» و «حدیث» و «زشت» و «زیبا» و «نور» و «ظلمت» و «سفید» و «سیاه» از بین میرود . آنچه میماند همه «قدیم» و «زیبا» و «سفید» است و هستیهای دیگر زادهٔ وهم است . موجودی که زیبایی را حس میکند و نور آنرا به خود جذب میکند در وحدت است او تضادهای عالم فانی را با ادراک خویش روشن میکند و تنها روشنائی میماند . سعادت و تیره‌بختی را نیز که در بیت بالا سخن از آن میرفت در این معنی میتوان گنجانید . بدینگونه گره این تضاد نیز از هم گشوده میشود .

ii

بیت پنجم :

Nusha-i raz-ı mezaya-yı kazayız Naili

Pis-i etfal-i hevesde geçri levh-i mektebiz

ای «نائلی» ما از آنانیم که سبهای حقیقی و نهفتهٔ قضای الهی را در مییابیم؛ یا چون کتابی هستیم که کلمات الهی بر آن نوشته شده است؛ کودکانی که در دنبال هوسهای دنیوی میشتابند ما را چون لوح مکتبخانه میپندارند .

همهٔ حوادث مقدر ، منبعث از قضای الهی است . در اینجا تضاد-های بی‌پایانی موجود است . هر چیز با ضد آن شناخته میگردد . چنانکه ارزش «قدیم» را بی‌وجود «حدیث» نمیتوان دریافت و بدینگونه ماهیت هیچ قدرتی بی‌ضد آن نمیتواند ارزیابی گردد و هر قدرتی که سنجیده نشود گسویی وجود ندارد . در صورتیکه تنها چیزی که در آفرینش وجود ندارد «عدم» است . بدینسان هر چیز که به حکم قضای الهی حادث شده است دارای مزیتی است . به چشم آنان که فقط ظاهر را میبینند این مزیتها به صورت «راز» دیده میشود . زیرا اینان قادر به

درک علل حقیقی و حکمت هیچ چیز نیستند .

«ای نائلی ما کتابی که در عالم ظاهر برای کودکان نوشته میشود
نیستیم ما کتابی هستیم که در آن اسرار علوی الهی مندرج است» .
از این شرح مختصر غزل نیز میتوان پی به انسجام و پیوند
ابیات آن با یکدیگر برد . ولی باید در باره تشبیهات آن بیشتر غور
کرد . مثلاً جادارد که در باره ترکیبهای «اطفال هوس» و «لوح مکتب»
هم بیندیشیم .

*

اینک غزل دیگر :

Marız ki Asa-yi kefi Musada nihanız
Mar anlama muruz ki tih-i pada nihanız

Görmez bizi ayinede ger aks-dih olsak
Piş-i nazar-ı akl-ı hod-arada nihanız

Güncayışımız dide-i Mecnundur ancak
Nireng-i cemaliz ruh-i Leylada nihanız

Elmas ise de kâr-ger olmaz bize merhem
Ol dağ-i cununuz ki süveydada nihanız

Musa göremez Tur-u-şecerde bizi billah
Biz şule-i sima-yi Tecellada nihanız

Derdiz ki deva şifte-i sıhhatımızdır
Aşkız ki nihan-hane-i sevdada nihanız

Destinde degal möhreyiz ey çarh-ı müşa'bid
Her lâhzada bin çeşm-i temaşada nihanız

Biz Naili-ya sözde fusun-kâr-i hayaliz
Elfazda peyda dil-i manada nihanız

بیت اول :

Marız ki Asa-yi kef-i Musada nihanız
Mar anlama muruz ki tih-i pada nihanız

منهوم آن چنین است :

«ما مار پنهان شده در عصای موسی هستیم. نه ، ما ، مار نیستیم؛
ما ، موری هستیم که در زیر پا نهانیم» .

معجزه حضرت موسی با سحر سرو کار داشت چنانکه آنگاه که
سحر بازان آن زمان چون طنابهای خود را بر زمین افکندند آن طنابها
جان گرفت و به مار مبدل شد . آنگاه موسی عصای خود را بر زمین
افکند . عصای موسی مار عظیمی شد و ماران دیگر را در حال فرو
بلعید. در بیت نخست شاعر بر این معجزه نظر دارد: ما دارای دوهویت
میباشیم . بحسب وجود معنوی ما که چون ماریست؛ ماری که در عصای
موسی نهفته بود . از سوی دیگر وجود مادی ضعیف ما که چون موری
عاجز در زیر پای رهگذران است .

همانگونه که عصای موسی مارهایی را که محصول جادوگران
بودند از میان برداشت ما هم میتوانیم با حرکتی «ماسوی» را یکسر از
میان برداریم . در حقیقت میان مار و مور يك حرف اختلاف موجود
است لیکن از نظر قدر و قیمت اختلاف فاحشی در میان ایندو دیده
میشود . این مار جز مارهای دیگر است ، ماریست زائیده معجزه
لیکن مور همان جانور زبونیست که پایمال میگردد .

*

بیت دوم :

Görmez bizi ayinede ger aks_dih olsak
pis-i nazar ı aklı hod arada nihanız

«اگر هم عکس ما بر آئینه بیفتد ما را نتواند دید چه ، ما از نظر عقل خود آرا پنهان شده ایم» .

«عقلی» که در مقابل آئینه خود را میآراید طبیعتاً جز خود کسی را در آئینه نخواهد دید . زیرا در آئینه عکس خویش را میبیند و جائی برای عکس دیگری نیست . بفرض محال اگر هم در برابر او بنشینیم باز ما را نخواهد دید . «عقل» عامل ادراکی است متعلق به عالم موجود . یعنی عالم کثرت و ناتوان از درک مراتب معنوی هستی ما زیرا عقل غرق خویشتن است و تنها خود را میبیند و قدرت ادراک او محصور در دایره وجود خویشتن است عقل را پایه ارتقا و اعتلا از عالم کثرت نیست .

※

بیت سوم :

Güncayışımız dide-i Mecnundur ancak
Nireng-i cemalîz ruh-i Leylâda nihanız

مضمون آن چنین است :

«ما در چشم مجنون جای داریم و در آن می‌کنجیم . افسون‌ریایی و جمالیم و در رخ لیلی نهان شده ایم» .

عقل نمیتواند از عالم کثرت خارج شود . آنچه از این عالم خارج میشود عشق است . در عرفان عشق و عقل همواره در برابر یکدیگر قرار دارد . علت اینکه عقل عاجز از دیدار ماست این است که ما عاشقیم و وقتی عاشقیم تنها مجنون میتواند ما را ببیند زیرا مجنون رمز عشق است . ما افسون‌ریایی هستیم که به چشم دیده نمیشود ولی احساس می‌گردد و در رخسار لیلی پنهانیم .

این بیت معنی بیت پیشین را روشنتر می‌گرداند . لیلی در پیش چشم ماست . ما او را می‌بینیم . در چهره او چیزی که مجنون را اسیر

خوبش میسارد و او جادو میکند پنهان است... و این راز تنها به چشم
مجنون دیده میشود . بدینگونه از آنجهت عقل ، ما را که طلسم نامرئی
عشقیم نمیتواند ببیند .



بیت چهارم :

Elmas ise de kar-ger olmaz bize merhem

Ol dağ-ı cununuz ki süveydada nihanız

برای اینکه زخمی علاج نپذیرد به مرهمی که بر آن گذاشته
میشود گرد الماس میریخته اند . تصور این بود که الماس بهیچوجه از
میان نمرود و سر زخم را باز نگه میدارد . شاعر گفته است : بدینگونه
این مرهم الماس آلوده بر زخم ما شفائی نخواهد داد . زیرا زخممان
زخم عشق (جنون) است و جای آن در اندرون قلب ما در نقطه ئی
هندسی ، «سویدا» ، است و در آن سوی آخرین وهفتمین مرتبه ادراک (طور)
قرار دارد . این زخم زخم عشق است ، عمیق ، نامرئی و شفا نپذیر .
ما خود همان زخمیم . عشق در عرفان رنجی روحانی و مافوق الطبیعه
است که آرام نمیگیرد هر دم افزونتر میشود و ما را به حقیقت نزدیک
میسازد . فضولی (Fuzulî) در این بیت چنین عشقی را قصد میکند :

Ya Rab bela-yi ışk ile kıl aşına benî

Bir dem bela-yi ışkdan ilme cûda benî

«خدایا مرا با بلای عشق آشناگردان و دمی جان مرا از این بلا

جدا مکن» .



بیت پنجم :

Musa göremez Tur-u-şecerde bizi billah

Biz şule-i sima-yı Tecellada nihanız

«موسی نه در طور سینا» و نه در «شجرنار» ما را میتواند ببید
ما در شعله سیمای تجلی نهان شده ایم» .

براستی حضرت موسی حق را ندید تنها سخن او را بشنید .
فریدالدین عطار در این باب چنین میگوید :

محمد دیدن و موسی شنیدن

شنیدن کی بود مانند دیدن

چشمان آدمی در اثر نور شدید خیره میشود و چیزی نمیبیند .
پس چگونه میتوان به نور حق نگریست . و آنچه را که در آن پنهان
است دید .

✱

بیت ششم :

Derdız ki deva şifte-i sıhhatimizdir

Aşkız ki nihan-hane-i sevdada nihanız

معنی این بیت چنین است :

«ما چنان دردی هستیم که دوا شیفته صحت ماست . ما ، آن
عشقیم که در نهانخانه سودا جای گرفته ایم»

همچنانکه گذشت ، ما ، چنان دردی هستیم که دارو به صحت ما
شیفته است . دارو که وسیله سلامت است خود به «درد» ما که در اینجا
عین سلامت است شیفته شده . این درد ، درد عشق است . این درد ،
در حقیقت دردی مافوق الطبیعه است که برای وصول به حق همه قدرت
و ملکات انسانی را بسیج میکند . مقصود دیگر شاعر از « نهفته بودن
عشق در نهانخانه عشق» فراغت او از عالم ظاهر و توجهش به معنی است
که همه کائنات را در برمیگیرد . از آنجائی که عشق چیزی است کاملاً

روحی و نسیوان به مادیات آن پی برد . شاعر آن را با کلمات «نهرانخانه»
وصف کرده است .

✽

بیت هفتم :

Destinde degal möhreyiz ey çarh-ı müşa'bid
Her lâhzada bin çesm-i temâşuda nihanız

مضنون این ست چنین است :

«ای چرخ حقه باز ما در دست تو به مهره‌تی دغل میمانیم (مهره
در دست شعبده‌بازان وسیله هنرنمایی بوده) و هر لحظه در هزار چشم
تماشا پنهانیم» .

شعبده‌بازی را در نظر بیاورید با هزاران تماشاگر . شعبده‌باز در
يك لحظه مهره‌تی را در مقابل چشم همه تماشاگران ناپدید میسازد .
منظور از این شعبده‌باز فلک است . ما هم مهره دغل و افزار دست
فلکیم . همانگونه که مهره در پیش چشم تماشاچیان ناپدید میشود فلک
نیز شعبده خود را در هزاران چشم به هزاران گونه جابه‌گر میسازد .
یکی را چون هزار مینماید یعنی تظاهر وحدت در عالم کثرت ... فلک
همان عالم کثرت است .

وجود واحد در این عالم کثرت در هزاران چشم منعکس میشود
و بدینگونه بصورت هزاران موجود درمی‌آید که همه ظاهری و فریبنده‌اند .
شعبده‌بازان مهره را با حرکتی ناپدید میکنند . در آن لحظه همه
عکسهای آن اشیا در دیدگان تماشاگران نیز ناپدید میگردد .

✽

بیت هشتم :

Biz Naili-ya sozde fusun-kâr-i hayalız
Elfazda peyda, dil-i manada nihanız

مضمون بیت چنین است :

«ای نائلی ما افسون‌گر خیالیم یعنی در آن واحد هم آشکار وهم پنهانیم . در الفاظ پیدا و در معنی نهان شده‌ایم» .

در این بیت نائلی خویشتن را بسیار نیکو توصیف میکند ، در شعر او الفاظ رهنمون معانی عمیقند . الفاظ هر یک وسیلهٔ نیرنگ و فسونی هستند ؛ در پس آنها افقهای بی پایان نهفته ؛ با آنکه در پیش چشم است در دل معنی خویشتن را پنهان کرده است . این خود سحر و جادوست نائلی به نیروی خیال دست به سحر آفرینی میزند .

✱

و اینک نمونهٔ آخر :

Bu nakş-i bü-l-acebin ol ki gördü ma'nasın
Vera-yi perde-i gaybın eder temaşasın

Ne nakş hikmet-i icadi arifin çıkarır
Derunı perde-i dilden nukuş sevdasın

Bile idi rütbe-i üstadını ederdî felek
Kenar-ı çetrine pervaz ma'i karasın

Olurdu aster etmek kabul-i aksetse
Sipide-i dem-i subhun beyaz dibasın

Fenası havsala-suz-i mezak olur arif
Tasavvur etse bu amed-şüdün mezayasın

Nifak-ı halkı duyar seyr eden bu eşkalın
Lisan-i hâl ile birbirinine müdarasın

O kim fenasını zâhir görür bu meş'alenin
Bu hâk-dan-ı hevesden alır tecellâsın

Hezar reşk-u-hased Nâilî o ârife kim
 Çeke bu mezbeleden damen-i temennasın
 Misal-i zill-i hayal anlayıp şeb-ı sûn
 Cihanın eyleye endişe ruz-ı ferdasın

※

بیت اول :

Bu nakş-ı bü-lacebin ol ki gördü ma'nasın
 Vera-yi perde-i gaybin eder temasasın

مفهوم این بیت چنین است .

«هرکسی که معنی این نقش شگفت را در یابد میتواند تماشاگر
 آنسوی پرده غیب گردد» .

آنانی که پرده غفلت عادت را به دست ادراک به یکسو میزنند
 بدانسوی الفاظ و کلمات نفوذ میکنند و به دیدار آنچه نادیدنیست
 نایل میشوند .

شاعر در این بیت به مهترین نکته فلسفه وجود اشاره میکند .
 مضمون این بیت را از اشاراتی که در کلمات «پرده» و «نقش»
 بهفته است در میابیم : شاعر متوجه بساط خیمه شب بازی یا باصطلاح
 تر کها بازی «قره گز» (Karagöz) است . جهان چون سایه هائیست که
 بر پرده خیمه شب بازی می افتد . هنرمندی که این تصاویر را به بازی
 میگیرد در پشت بساط پنهان است و به چشم تماشاگران غافل نمی آید .
 ظاهراً عده بشمارى در وقوع حوادث سهیمند . اما در حقیقت
 همه آنان را تنها يك دست به حرکت و امیدارد . برای رسیدن به این
 حقیقت ، معنی نقش کائنات را باید شناخت .

※

بیت دوم :

Nakş hikmet-i icad-ı arifin çıkarır
Derun-i perde-ı dilden nukuş sevdasın

«اگر عارف ، حکمت ایجاد نقش هستی را دریابد از پردهٔ دل
خویش همهٔ نقشهای سودارا خواهد زدود» .

مرد دانا و هشیار بمحض اینکه دریابد که همهٔ آنچه که بر پردهٔ
خلقت نقش شده و دل آدمی را میرباید گذرا و سنجروزیست دیگر
دل بدان نمیدهد و ارجی بر آن نمینهد . جالب توجه است که شاعر
تصاویر «نقش و پرده» را در این بیت نیز دنبال میکند .

*

بیت سوم :

Bileydi rülbe iüstadını ederdı felek
Kenar-ı cetrine pervaz ma'i kerasin

نائل میگوید :

«اگر فلك (عالم کثرت) بر مرتبت رفیع استاد (پروردگار)
خویش آگاهی مییافت قماش آبی آسمانی را برکنار چتر (یا چادر) او
چون حاشیه‌ئی میدوخت» تصویر «قره‌گز» (خیمه‌شب‌بازی) در زمینهٔ
این بیت نیز همچنان به چشم میخورد . بازی «قره‌گز» در بسیاری از
جاها در زیر چادر نمایش داده میشود . منظور از «استاد» هنرمندیست
که عروسکهای بازی «قره‌گز» را به حرکت و میدارد . اگر این عالم
کثرت به عظمت خالق و محرك اصلی خود واقف میبود همچنانکه گذشت
آسمان آبی خویش را چون آرایشی بر حاشیهٔ این چادر میدوخت .

*

بیت چهارم :

Olurdu aster etmek kabul-i aksetse
Sipide-i dem-i subhun beyaz dibasın

مفهوم آن چنین است :

«اگر دیبای سپیدگون سپیده دم پشت و رو میشد شاید میتوانست بعنوان آستر این چادر به کار رود» .

سپیده دم را بر فراز آسمان می بینیم. آن را نمیتوان همانگونه که هست آستر چادری کرد که بسوی باین آویخته است. مقصود شاعر این است که چنان استادی را تنها چنین چادری عظیم درخور است .

✱

بیت پنجم :

Fenası havsala_suz.i mezak olur arif

Tasavvur etse bu amed_şüdün mezasının

«اگر مرد عارف مزایای این همه آمد و شد را بتواند تصور کند فنای یکایک موجودات او را غرق لذتی خواهد کرد که وصف آن در حوصله کلمه لذت نمیگنجد» .

نابودی هرچیز و بطور کلی فنا در دنیای ما آدمی را که تماشاگر آمدنها و رفتنهاست دچار یأس و نومیدی میکند . لیکن این حال در مورد مردم عادی صادق است. زادن و مردن بالاخره ورود به صحنه زندگی و خروج از آن به اقتضای چنان حکمت عمیقی است که تصور آن دل مرد عارف را از لذت و شادی سرشار میسازد .

در این بیت اندیشه بازی «قره گز» باز ادامه دارد. زیراسایه هایی که از پشت پرده میگذرند در آنجا نممانند . از طرفی میآیند و از طرفی دیگر میروند . و با خاموش شدن چراغی که در پشت پرده قرار دارد چیزی در میانه نممانند .

✱

بیت ششم :

Nifak-ı halkı duyar seyr eden bu eşkalın

Lisan-i hal ile birbirinine müdarasın

کسانی که این اشکال را (سایه‌های انسان‌نمای بازی قره‌گز را) تماشا میکنند با دیدن رفتار و شنیدن گفتار چرب آنها به نفاق موجود در میانشان پی میبرند. در اینجا «زبان‌حال» شکل ظاهری و ثابت شخصیت‌های بازی «قره‌گز» است که از نظر اختلاف شکل دست و پا و سر و بدن از یکدیگر متمایز می‌گردند و هر کدام از آنها نماینده خصوصیات فردی اشخاص بازی‌ست. استاد ازل (یا گرداننده بازی) ماهیت این خصوصیت‌ها را از اول تعیین کرده است بدین‌منظور کاغذ یا پوست شتر را به انواع و اقسام بریده و رنگ‌کرده است. این اشکال بر طبق خصوصیات خود و مقتضیات بازی با یکدیگر سخن می‌رانند و همدیگر را می‌ستایند و به انواع مختلف باهمدیگر روابطی پیدا میکنند. ولی همه اینها بر طبق نمایشنامه‌ئی است که قبلاً نوشته و حاضر شده است و اینک موبمو اجرا می‌گردد. اینان هیچ‌کدام از خود اختیاری ندارند. در زیر امر و اراده استادیند که سر نخ در دست اوست. آدمی با دیدن آنها در مییابد که دوستی و دشمنی‌های مردم این جهان نیز چنین است. همه مهرها و کینها بازیچه دست قضاست؛ و تنها قدرت است که فرمانرواست.

*

بیت هفتم :

O kim fenasını zâhir görür bu meş'alenin

Bu hâk-dan-i hevesden alır tesellâsin

مفهوم این بیت چنین است :

«انسانی که به خاموش شدن این مشعل یعنی چراغی که در پشت

پرده فروزان است می اندیشد و مبداند که با خاموشی آن همه اشکال و اشباح و سایه ها نیز از میان خواهد رفت در میابد که این دنیا که صحنه هوسهای زودگذر میباشد آفریده خالق ابدی و حاکم و قادر مطلق میباشد پس از فنا احساس اضطرابی نمیکند و با توکل به حق تسلی میجوید» .

در این بیت هم شاعر اندیشه خیمه شب بازی (قره گز) را دنبال میکند . گفتیم اگر روشنائی پشت پرده نباشد چیزی دیده نمیشود لیکن همان نوری که همه این موجودات و اشکال را روشن میسازد نیز فانیست و روزی خاموش خواهد گشت . آنچه در این میان باقیست استاد ازل (گردانده بازی) است . پس انسان ، بدیگونه از فانی بودن این دنیا که صحنه هوسهای مادیست متأثر نمیشود و همچنانکه گذشت با توکل به وجود ذات یگانه تسلی مییابد .

*

بیت هشتم:

Hezar reşk-ü-hased Nâilî o ârife kim
Çeke bu mezbeleden damen-i temennasın

مفهوم بیت چنین است :

«ای نائلی عارفی که دامن آرزو را از این زباله دان ناپاک برجیده است در خور هزاران غبطه است» .

عارف به فانی بودن هوسهای مادی و بسی پایه معتقد است و دامانش از این زباله دان ناپاک برجیده و خود را میرهاند . چنگ در دامن حق می اندازد و خویشتن را به عشق او میسپارد .

*

بیت نهم :

Misal-i zill-i hayal anlayıp şeb-i sûrin
Cihanin eyleye endişe ruz-ı ferdasın

در این بیت نیز تشبیه بازی «قره‌گز» که در همه ابیات بدان تکیه شده آشکار است زیرا بساط این خیمه شب بازی را در عیدها و عروسیها «شبهای سور» می‌گسترند. و معمولاً شبها بدین بازی می‌پردازند. استاد بازی نمایش را با این مصرع شروع میکند:

«Perde kurdum, şem'a yaktım gösterem zıll-ı hayal»

(چادر برافراشتم شمع بر افروختم و می‌خواهم سایه‌های خیالی -
طل خیال - را به بازی وادارم).

مقصود از «ظل خیال» نمایش «قره‌گز» است.

سابق بر این استادان و گردانندگان این بازی را «خیالی» مینامیدند.
مفهوم بیت چنین میشود:

خوش به حال آن عارف کسه میدانند این «شب سور» و نمایش
«قره‌گز» چند ساعتی بیش نمی‌پایید و اندیشه او متوجه فردا (زندگی
ابدی) است که به دنبال امشب فرا خواهد رسید.

*

این مختصر شرح اجمالی و بسیار سطحی شش غزل از نائلی
بود که معروض افتاد. تنها از رهگذر دقت در دقائق کلام و توجه به
معانی کلمات در دوران شاعر و درك فلسفه عمیق زندگی و طرز تفکر
است که خواهیم توانست شخصیت حقیقی نائلی را به درستی بشناسیم.
هرگز نباید از یاد برد که تاریخ ادبیات اینک دانتی به شمار میرود و
مانند هر علمی ناگزیر باید در راه آن آهسته و استوار گام برداشت.

اهدایی

«پایان»

دکتر حسد بطلقی

NAILI

By:

ALI NIHAT TARLAN

Translated By:

HAMIN NOTGHI

